



Title	想像の解放による救済へ：ベンヤミンのイメージの美学の射程
Author(s)	柿木, 伸之
Citation	形象. 2024, 6, p. 15-36
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/95363
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

想像の解放による救済へ

——ベンヤミンのイメージの美学の射程

柿木 伸之

世界の映像を裏返さないかぎり、永久に現実を裏返すことはできない。イメージからさきに变れ！これが原点の力学である。よし凡百の唯物論に対立するものであろうとも、民衆にとつての変革の正当な順路というものは物質的条件が変るまで待つことでは断じてない。

谷川雁「幻影の革命政府について」¹

第一節 想像の解放へ向かうイメージ論

美学とは「知覚の学」であり、現代におけるその最も重要な対象は映画である。ヴァルター・ベンヤミンは、亡命先のパリで一九三五年に書き起こし、その後改稿を重ねた論文「技術的複製可能性の時代の芸術作品」が示す立場を、このように表明している²。「美学」の語源となつた感性的知覚を意

味するギリシア語のアイステーシスを念頭に、映画を対象として「知覚の学」を展開しようとするベンヤミンは、知覚の主要な媒体が機械的に生産されたイメージになりつつあり、テクノロジーが生活のすみずみに浸透していくなか、知覚そのものが決定的に変化してしまつたのを見据えている。

この論文における「アウラの衰退」をめぐる議論が示しているのは、作品の全体を味わうような、あるいは風景をじつと眺めるような持続的な体験がもはやほとんどありえないことである³。知覚はむしろ、技術によつて媒介されたイメージが、「触覚的」^{タクティッシュ}とベンヤミンが呼ぶ瞬間的な「ショック」をもたらしのに反応することではなくなつた。しかも、その体験はつねに断片化されている⁴。彼に言わせれば、テクノロジーが急速に発展した一九世紀の後半以来、全一的な「真の」経験を取り戻そうとするような「生の哲学」が語られたのは、知覚の歴史的な変化に対する反動でしかない⁵。

ベンヤミンがそのことを洞察した一九三〇年代後半、思想的にも郷愁の対象となった全体としての人間を、ファシズムは人種的な「民族」^{フオルク}として表象し、その一体性において喧伝していた。その手段が機械的に複製された映像だった⁶。「技術的複製可能性の時代の芸術作品」において彼は、テクノロジの産物であり、そのようにすでにファシズムの道具としても機能していた映画を、制作と受容の双方から検討する。これらが集団によって、技術を介して行なわれることを掘り下げるベンヤミンの映画論は、イメージを多元的かつ批評的に生成させる芸術として映画を捉え返すものと言えよう。

その議論の焦点の一つが、想像を無意識の次元から解放する映像の力である。機械の眼で捉えられ、映写機によってスクリーンに映し出されるイメージには、肉眼では見えない要素を「無意識のうちに織り交ぜた空間」が広がっている⁷。その一撃は、記号としての情報に一樣に反応することを強えられる日常の桎梏から想像を解放するのだ⁸。映画を見る者は、情動の起伏に身を委ねながら、また映画独特の「シヨック」^{シュック}を介して夢想と覚醒のあいだを行き来しながら、映像の空間で遊ぶ。そのような想像の遊戯が集合的に分有されることも、ベンヤミンの映画の美学は重視している⁹。

映画の制作における不断の試行は、支配の手段であることから解放された技術の姿を先取りしている¹⁰。そして、これによって作られた映画のイメージは、想像を根底から、しかも集団の次元で解き放つのだ。ベンヤミンは、映画によって想像が集合的に解放されるなか、何者にも支配されることのない集団の身体が脱中心的に生成すると考えていた。そのような彼の思考に関して問われるべきは、これを可能にするような、それゆえ「ファシズムの目的にとつてまったく役に立たない」ような映画が現にあるかということではない¹¹。むしろ想像の解放を目指す思考そのものの射程である。

想像の解放を志向するベンヤミンの美学の射程を検討して初めて、「技術的複製可能性の時代の芸術作品」の末尾で「芸術の政治化」を、ファシズムによる「政治の審美主義化」に對置させ、芸術を革命と結びつけることの真意に迫ることができよう¹²。このような美学の政治的な方向性は、直接には一九二〇年代末のシュルレアリスム論を引き継ぐものと言える。その末尾では、シュルレアリストの行動そのものが「イメージ」^{ビメルト}として現われ、その空間からは集団の身体が生じると述べられている。それによって初めて、この芸術運動は、みずからの革命的要求に見合うものになるのだ。

こうして「イメージ空間」が「身体空間」として開かれる出来事も、シュルレアリスムがオートマティスムによって追究した無意識の次元からの想像の解放にもとづいている。ここにある解放を、ベンヤミンは「放電」のイメージで語る。

集団もまた身体を有している。そして、技術においてこの集団に対して組織される肉体は、その政治的で事実としてある現実の全体に応じ、あのイメージ空間にのみ産み出される。そこでは世俗的啓示が、自分たち自身をなじんだものにするのだ。技術において身体空間とイメージ空間が深く浸透し合うことにより、革命的緊張の総体が集団の身体の神経刺激と化し、身体における神経刺激がすべて革命的に放電されるならば、このとき初めて現実、共産主義者宣言が要求するところまで自己自身を乗り越えたことになる¹³。

革命的な「放電」は、「イメージ空間」を「全面的で何ひとつ欠けるものがないアクチュアリティの世界」として出現させる¹⁴。その出来事は「人間」を個人として成り立たせてきた意識を解体しながら、その分立を前提とする社会を根底から

揺さぶるだろう。そのような想像の革命的な力が解き放たれる場を、ベンヤミンは技術に媒介された芸術に求めた。

一九三一年に書かれた「写真小史」や先に触れた「技術的複製可能性の時代の芸術作品」などに示される思考の消息は、このことを示すものと言える。ただし芸術における想像力の革命的な解放を目指すベンヤミンの思考の方向性は、一九二〇年代半ばにマルクス主義に接近したことに端を発するものではない。たしかに芸術を技術的生産の次元から論じるところにはマルクス主義の影響が見られるし、精神分析の知見を参照しながら無意識の次元を開拓するようになるのも一九二〇年代以降のことだが、ベンヤミンの思考の基本的な方向性は、第一次世界大戦の時期から一貫している。

例えば、一九一五年頃に書かれた対話篇「虹」では、陶酔的な夢をめぐつて若者たちが言葉を交わすなかから、イメージの根底に主体なき想像の出来事があることが浮かび上がっている。

ゲオルク ファンタジーから来るこのイメージのことは知っている。絵を描くとき、そんなイメージがぼくのなかに生じていると思うんだ。色を混ぜる。すると

くは色以外の何も見ない。こう言いたいくらいだ。ほかは色だ¹⁴。

マルガレーテ 夢のなかでもそうだった。わたしは見る
こと以外の何ものでもなかった。他の感覚はすべて忘れ去られていた。消え去っていたの。わたし自身もいなくなっていたし、感覚のもたらすイメージから、物が何かを割り出すような知性も働いていなかった。わたしは見る者ではなかった。見ることそのものだった。そして、わたしが見たのは、ゲオルク、物ではなくて色だけだった。そして、わたし自身がこの風景のなかで色彩と化していた¹⁵。

色をそれ自体として出現させる「ファンタジー」がイメージの媒質である。そこにある色彩の遊戯を告げるのが、虹という自然現象にはかならない。芸術は、見る働きを「ファンタジー」にまで純化したところからこそ、創造されるのであり、その自由は、子どものなかにはまだ息づいている。子どもと芸術家は、「色彩の世界に生きている」のだ¹⁶。

イメージの媒質をなす「ファンタジー」を論じるベンヤミンは、その脈動に「青春^{ユング}」を見ようとしているにちがいない。

それが開花するのは真の芸術であるという立場も、「虹」の詩と絵画をめぐる対話には表われている。創造的な芸術家と子どもは「ファンタジー」を生きている。その主張を、後年のベンヤミンの思考に引き継がれるものとしてのみならず、「経験」をはじめ青年運動のなかで書かれた論考が示す、若者を既成の規範に従わせ、「青春」を抑圧する大人に対する妥協なき批判を引き継ぐものとしても見るならば、「虹」という対話篇の政治的な含意も浮かび上がってくるだろう¹⁷。

このようにベンヤミンは、既存の「人間」像を解体するとともに、それにもとづく社会の桎梏を乗り越える想像の可能性を、著述活動の最初期から弛まず探っていた。その可能性は、想像の根源的な媒質に潜んでいる。そこへの遡行は、意識の枠組みを越えて想像が解き放たれる場を開く芸術の追究とつねに表裏一体だった。このことのうちに、ベンヤミンの思考の美学、すなわち「知覚の学」としての姿を見ることができよう。ここでは「虹」が書かれた時期から死の年に至る美学の展開を検討することによって、彼のイメージをめぐる思考の潜在力を取り出すことを試みたい。

ここに示されるのは、イメージを主体なき出来事として論じようとするベンヤミンの美学の射程を測ることによって、

つねに独特の意味で革命的であろうとした彼の思考が、イメージをめぐる美学にどのように導入されうるかを測る試みである。それはとりもなおさず、テクノロジーによって人間が想像の次元から資本主義の仕組みに掣め捕られた現代において、この状況に揺さぶりをかけるかたちで——それは、こうした状況を歴史的に作り出した近代の「人間」の自己意識を乗り越えるものでもあるだろう——想像が展開する場を開く芸術の可能性を問う視座を探ることもある。

第二節 陶酔と覚醒

「あらゆる芸術は、究極的にはファンタジーに関係する」。この「ファンタジー」において、「色は色彩と化してみずからを差し出し、それによって色はみずからを受け容れる」のである¹⁸。「虹」に先立っては、そのような言葉が含まれる「〈ファンタジーと色〉というテーマに関するアフォーリズム」、そして「子どもの無邪気な色の捉え方は、視覚を最高の芸術的な発達に至らしめる」と語られる「子どもから見られた色」という断章が書かれている¹⁹。「虹」では、後者からの見方が

マルガレーテによって示され、「ファンタジー」と芸術の関係を焦点とする思考がゲオルクの側から繰り広げられる。

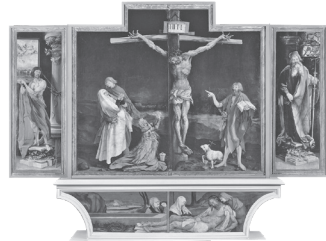
とはいえ、「虹」における芸術論の立場がゲオルクだけにあって代表されているわけではないことは、ベンヤミンの美学のその後の展開を見るうえでも重要と思われる。実際の、「ファンタジーについての対話」において彼が主張しようとする、「ファンタジー」とは、子どもと芸術家がそこにおいて受容し、かつ創造する媒質のことである」という立場は、マルガレーテから語られている²⁰。その後二人は、虹の出現を感慨深く眺めながら、その色彩と弧に、「ファンタジー」から生じたイメージの美の象徴を見ようとする。そしてゲオルクは、虹色からの聖性の顕現が描かれたある絵画に触れる。

その絵画とは、マティアス・グリューネヴァルトの《イーゼンハイムの祭壇画》〔図参照〕である。宗教改革が始まる直前に制作されたこの祭壇画については、第一面の磔刑図がよく知られているが、それを開いた次の面には、イエスの誕生と復活、そして天使の奏楽が描かれている。おそらくは楽器を奏でる天使の姿を念頭に、ゲオルクはこう語る。

さらに言えば、ほくには虹がこの色彩の最も純粹な出現

だ。色彩は、自然のすみずみに魂を吹き込んでこれを脈動させ、自然の根源をファンタジーへ立ち返らせながら、自然を沈黙のうちに直観された芸術の原像にする。これが虹に現われるのだ。究極的には宗教が、その神聖な国を雲のなかへ移し、その至福の国を楽園に変える。そして、マティアス・グリューネヴァルトは祭壇画に、天使の光輪を虹色に描いた。魂が神聖な姿を貫いてファンタジーとして輝きわたるように²¹。

現存する画面では天使の光輪というより、その出現の全体が虹色と重なるが、ともあれグリューネヴァルトの祭壇画の救済的な面に触れることによって、ペンヤミンは、自然の生命と一つであるようなイメージの理想を虹の現象に託している。この点と子どもの自由な発想への言及を考え合わせるならば、「虹」において焦点になっているのは、生成の相にある自然の脈動——その現象が色彩である——を受容し、それと一つになりながらイメージを創出する「ファンタジー」という媒質であり、そこから生起する「見る者」という主体のない出来事である。ただし対話篇の議論は、この出来事にこそ芸術の「原像」があること、すなわち芸術は「模範」としての



マティアス・グリューネヴァルト《イーゼンハイムの祭壇画》(1512-1516年制作)

右 第一面「磔刑図」

左 第二面「受胎告知、天使の奏楽、イエスの降誕、死と復活」

「自然」を模倣するものではないことを主張するにとどまっておき、この「原像」からの芸術がどのように具体的な作品へ結びついていくかを示すには至っていない。

二人はむしろ、「現象を純粋に受け容れる」ことの無垢を徐々に強調し始め、最後には「創造されたものは美しくないと、ゲオルクが創り出す働きの不完全性を語るに至る²²。そのような対話の帰趨は、主体を想定しえないかたちでイメーヂが生じてくる媒質の次元まで想像を純化させ、その自然を解放する地点から芸術を捉え直そうとする思考のなかで、すでに主体による創造の能動性に対する不信が兆していることをうかがわせる。その最大の要因は、ベンヤミンが主導者の一人だった青年運動の活動としての挫折だろう。彼にとつてこれを決定づけた出来事は、親友の自殺だった。

第一次世界大戦にドイツが参戦した直後、詩人志望でベンヤミンと行動を共にしていたフリードリヒ・クリストフ・ハインレは、ベルリンの活動拠点で恋人とともに命を絶った。彼の死は癒えることのない傷を残した。死者を哀悼し、その記憶に思考を捧げることは、その後のベンヤミンの著述の執拗低音となる²³。それは「虹」からも聴き取られる。そのなかでマルガレーテは、「もし私が物質から出来ているなら、色

と化すだろう」という「詩人」の言葉を引いているが、この「詩人」こそハインレである²⁴。その言葉は、親友と交わした言葉が「虹」の執筆の契機になったことも告げている。

友人への追憶を深めることは、イメーヂをめぐる思考の深化にも結びついた。そのことを証言する著作の一つが、一九一六年夏に書かれた「ソクラテス」という短章である。そこでも唐突にグリューネヴァルトの祭壇画が引き合いに出されている。このとき、「虹」では色彩の戯れから語られていたイメーヂの現象は、闇からの光輝の出現として捉え直される。

グリューネヴァルトが聖者をかくも偉大に描いたのは、光輪を深緑の闇から浮かび上がらせる技による。光り輝くものが真実なのは、それが夜を闇で包むものを打ち破るときだけだ。ただその場合にのみ、光り輝くものは偉大である。それはここでだけ表現なしにある。この世の性^{グシムレヒト}を免れながら、世界を超越した類^{ゲシムレヒト}をなしている²⁵。

ベンヤミンが繰り返し《イーゼンハイムの祭壇画》のことを語るのは、フライブルクで学んでいた一九一三年、それを見

にコルマールを訪れ、その絵から深い感銘を受けたからである。まさにこの頃、彼はハインレと親交を結んでいた²⁶。

先に引いた一節を含む「ソクラテス」においては、この人物がみずからのエロスを、すでに抱いている知恵という目的に従属したかたちで、生殖と結びついた性に囚われた——それを示すのが「産婆術」である——仕方で表わしていると指摘される。ペンヤミンの言葉遣いも異性愛の体制から自由ではないが、産むもしくは産ませるという行為の主体性を、さらには「この世の性」——それは社会的な性別として現われる——をも超越して両性が結びつく次元からのみ、真に実在的なイメージが出現するという。つまり、何かを表わすことを越えて、イメージそのものが「表現なしに」屹立するのだ。

こうした「ソクラテス」の議論は、「虹」でも触れられていた主体を想定しえない受容、先にソクラテス批判を展開したフリードリヒ・ニーチエの言葉を借りるなら、「生成の無垢」と一つになるような受容が根底にある創造のなから、実在の強度を示すイメージが現われる。両性具有的な精神の脈動こそ、人を立ち止まらせる力を放つ作品の源泉なのだ。このように論じるベンヤミンは、男性的な主体の能動的な生産性に力点を置く同時代の思潮に批判の矛先を向けていよう²⁷。そ

の点を踏まえつつ、ここで注目されるべきは、闇から立ち現われるイメージの力が示唆されていることである。

イメージをめぐるこうした論調は、「ソクラテス」のしばらく後に書かれた「言語一般および人間の言語について」において、言葉そのものは沈黙のなから、「伝達不可能なもの象徴」として語り出されると論じられていることを思い起こさせる²⁸。他のものと呼応するなからこそ、実質的に何かを語る言葉が生じることを強調するこの言語論においてペンヤミンは、「彫刻の言語、絵画の言語、文学の言語」といった芸術の言語があるとも述べている²⁹。そして、芸術の言語の発現を、主に絵画から考察したのが、一九一七年に書かれたと見られる「絵画について、あるいは^{ツァイトヒェン}「微」と「斑」である。

この断章において「微」と呼ばれているのは、これに関連した「線描」についての議論が示すように、地の上に図、ないしは文様として線の現われるイメージの側面である。そして「微」とは、自己の外にある何かを指し示す記号でもある。ペンヤミンによると、「微」が能動的に描かれたり、読み取られたりするのに対し、「斑」は点や染みとして、あるいは赤面のような色の変化として、おのずと浮かび上がってくる。それは無定形の集合としても現われる。色彩による絵画、と

くに油絵は、突き詰めればこの「斑」の集合体なのだ。それゆえ、絵画は「地も描線も知らない」という³⁰。

ベンヤミンにとって、「斑」こそが媒質の働きを示すものである。それは意識の彼方から、おのずとこちらへ現われてくる。その動きが絵画を出現させる。イメージの媒体の一つである絵画にとって本質的なのは、それゆえ線的な事物の輪郭ではない。むしろ「斑」の群れが画面ごとに独特の「構成」を示すなかで、絵画は作品として立ち現われる。このとき、絵画において言語の力が、絵の具などの物質的な要素と結びつきながら発揮されているのである。

この力とは、言語の言葉である。それは絵画的な言語という媒体に、言葉自体としては不可視ながら、ただ構成においてのみ自己を顕わしつつ沈着する。画像（イメージ）は、構成にしたがって名を与えられるのだ。ここまですべられたことによって、斑と構成こそ、名づけられることを要求するあらゆる画像の構成要素であることは自明である³¹。

「斑」の群れが紡ぐ「構成」としての絵画。それは言葉で名づ

けられるところに、唯一無二の像として出現する。

若き日のベンヤミンが絵画を焦点に繰り広げた思考は、こうして具象画と抽象画双方に開かれた——彼が語ろうとしているのは、古典的な絵画と「今日の絵画」の両方を媒体として構成する要素である——仕方で絵画の出現を、言語との結びつきにおいて捉えるに至った³²。むしろその根底にあるのは、どこまでも無定形の色ないし「斑」のうごめきである。そして、そのなかからイメージが出現する運動自体は、何も表現しない。そこにあるのは「表現なき」力である。ただし、この力が言葉で語り出されるところにのみ、独特の像が出現する。絵画とは、物としての厚みを持つその媒体なのだ。

イメージが影を伴って浮かび上がるという現象は、言葉としてのみ唯一無二の出来事となる。それは絵画の場合、その「構成」が名づけられるとともに生じるのであり、このとき「より高次の力が斑という媒質に入り込んでいる」³³。そこにあるのは言語における現象への覚醒であり、それは陶酔のなかにこそ生じる。「ソクラテス」までのベンヤミンは、「人間」を性を含めて分け隔ててきた主体性の批判をつうじて、陶酔的な受容に開かれることが想像の原点であることを強調してきた。そして彼の思考は今、主体が崩れ去るなかで言葉に目

覚めるところにイメージが出現することを見抜いている。

「徴と斑」を論じた後のベンヤミンの思考は、この洞察を芸術と批評の結びつきを焦点に掘り下げることになる。そのイメージをめぐる展開を示すのが、「ゲーテの『親和力』と『ドイツ悲劇の根源』における仮象の批判を含んだ美学である。その点を顧みたらうで今一度確かめておくべきは、芸術において一個の作品を形づくるような独特のイメージの出現が、近代社会を構成する「人間」であることを乗り越える想像の革新と一つになっているというベンヤミンの認識である。そこからのみ社会的な体制の変革がありうるという思想を彼はその後、技術の発展を視野に入れながら深めていく。

第三節 革命と救済のイメージ

「説得は不毛である」³⁴。ベンヤミンが一九二三年からの三年間に綴った断章の選集『一方通行』に現われるこの言葉は、字義通りに読むなら、同じ一冊に記されている自分の文章のなかの引用文の効果を語っているように見える。それは「盗賊のように」突然現われ、「ほんやりから信念を

奪い取る」という³⁵。しかし、「不毛である」という断言が「殿方用」という表題の下に記されていることを踏まえれば、それは男性中心主義的な生産への信念がもはや実を結ばないことを暗示しているとも取れる³⁶。そこには青年運動期からの能動的な主体への批判が凝縮されているのではないか。

すでに見たように、ベンヤミンの能動的な産出に力点を置く立場に対する批判的な姿勢は、みずからの挫折への省察とも相即していた。それは『一方通行』に至り、時代の破局を正視することとも結びつく。その最終章「プラネタリウムへのなかで彼は、第一次世界大戦とそれに続いた革命の試みに触れる。テクノロジーの産物としての兵器が戦場に投入された戦争では、「帝国主義者」が支配の手段として技術を振り回したために、技術が人間に牙を剥いた。新たな集団の身体を形成しつつ、支配と被支配の体制を覆そうとする「反乱」は、体制側によって打ち砕かれてしまった³⁷。

技術の力によってかつてない規模になった破壊とそれを引き起こした時の権力者の暴力を見据えつつ、ベンヤミンはそれでもなお、人類と自然の新たな、支配と被支配とは別の関わりを創り出す技術の可能性を語ろうとする。

たしかに種としてのヒトは、何万年も前に発展の終局に至っている。しかし、種として人類は、発展の始まりに立っている。技術において、人類にはある生体フュジスが組織される。この生体にあつては、人類と宇宙の接触が新たに、民族や家族においては異なったかたちで形成されるのだ。³⁸

来たるべき技術がもたらす媒体を介して人と人が結びつけられ、集合的な身体が生まれる。この革命的な出来事——彼は実際、「プロレタリアートの力」を語っている——のうちにあるのは、次の戦争が招来させうる破壊を乗り越える陶酔であるという。「生あるものが殲滅の眩暈を克服するのは、ただ創出の陶酔においてのみである」³⁹。

「虹」以来、ペンヤミンは陶酔を、「人間」であることを根底から揺さぶりながら想像を解放する契機として重視してきた。とくに一九二〇年代の半ば頃からの彼は、マルクス主義の影響の下、人を集団の身体の生成に開く陶酔の力に注目し始める。彼にとつてその力を、新たに革命に結びつけようとしているのは、同時代の芸術運動としてのシュルレアリスムである。ただし、シュルレアリスムの行動が方法を欠くかぎ

り、陶酔の力は革命的に発揮されることはないという。

陶酔の力を革命のために獲得する。シュルレアリスムは、あらゆる書物や企てのなかで、このことの周りをめぐっている。それをシュルレアリスムは、みずからに最もふさわしい課題と呼んでよい。周知のように、どのような革命的な行動にも陶酔的な構成要素が息づいているが、この課題にとつて、それで充分ということはない。陶酔という要素は、アナキーな構成要素と同一である。ただし、これだけに力点を置くならば、練習と前祝いのあいだをふらふらする実践ばかりが優先され、方法と規律のある革命の準備がなおざりにされることになる。さらに、陶酔の本質に関するあまりにも単純化された、非弁証法的な見方がこれに付け加わる。⁴⁰

陶酔が自己目的化されるなら、シュルレアリスムが乗り越えようとする「現実」は、むしろ神話として強化されてしまう。それゆえ陶酔のただなかに覚醒が生じなければならない。ペンヤミンによると、シュルレアリスムの可能性は一方で、彼の生産的な主体および仮象の批判とも呼応するかたちで「全

方位のベシミズム」を展開するところにある⁴¹。それは、支配的な権力によって「現実」とされているものに對する反抗である。ただし、この反抗を革命に結びつけるには、覚醒が「世俗的な啓示」として実現する必要がある。それは自我が消滅する陶酔のなかで夢見られたものが、イメージとして顕現するところにかかる。シュルレアリストたちの行動は、集団の身体をこの啓示の媒体にしうるのである。

その可能性へ向けてベンヤミンは、冒頭に引いた言葉にあったように、シュルレアリスムが開く「イメージ空間」は、「身体空間」と深く相互浸透すると述べる。たしかにそのオートマティスムは、イメージの源泉にある意識下の波動——「虹」を書いた頃の彼は、そこに色の明滅を見て取っていたにちがいない——に身を晒し、「個を穴の空いた歯のようにぐらつかせる」だろう⁴²。だが、そのような陶酔のなかからイメージが生じるとは、いったいどういうことなのか。彼によれば、夢見られたものが言葉において読み取られるところにイメージが出現する。そこにあるのは、目覚めでもある。

ただし、このとき夢の秘密の解説は、「日常的なものを見通しがたいものとして、また見通しがたいものを日常的なものとして」捉えるような「弁証法的光学」にもとづいていると

いう⁴³。この独特の光学の下、夢見られたものを言葉にするときに初めて、シュルレアリスムは革命的な文学でありうる。このとき言葉は、「意味」を持つことを越えながら、それ自体として響き出て、夢見られたものを呼び起こす。この出来事自体は、グリュエネヴァルトの祭壇画のイメージについて述べられていたように、「表現なしにある」。その強度は、人をイメージの前に立ち止まらせるだろう。

したがって、ベンヤミンが考えるイメージとは、それ自体「読み解かれた」像である⁴⁴。その出現は「表現なき」出来事として、記号の連鎖と結びついた自動的な意味の連想を遮断する。たとえイメージに映し出されるのが、マネキン置かれたパサージュの飾り窓のようにありふれたものであったとしても、その像は——ここで、ベンヤミンが一九二〇年代末から交流を深めていくベルトルト・ブレヒトの言葉を借りるなら——異化されているのだ⁴⁵。それゆえイメージとは、情報伝達の次元を越えて新たに読み解くことを迫りながら、物質的な自己自身を顕示する「アレゴリー」でもある。

夢見られたものを新たに名づけ、呼び覚ます言葉そのものと化してシュルレアリストたちが行動し、それとともに出現するイメージが、新たに読む行為のなかから生じる別のイメー

ジと結びついていくところに、「イメージ空間」が開かれる。それとともに、集団の身体が破壊的に形成されるのだ。

芸術家が語る小断はますます面白くなる。そして、その語り方もどんどん上手になっていく。なぜなら、冗談、雑言、誤解のどれであれ、つまり行為がイメージを自己自身のうちから際立たせ、行為そのものがイメージになり、近さがそれ自身の眼から見つめるところではどこでも、この追い求められてきたイメージ空間が開かれるのだから。その空間とは、全面的で何ひとつ欠けるものがないアクチュアリティの世界であり、「特別室」などというものがない世界である。ひと言で言うなら、この空間では政治的唯物論と肉体を持つ被造物が、内的人間、心、個、あるいはその他私たちが非難しようとしているものを、一つとして引き裂かれていない要素が残らないようにして、弁証法的な公正さにしたがって互いに共有するのである⁴⁶。

「イメージ空間」のアクチュアリティにこそ、「世俗的啓示」としての覚醒がある。イメージのなかで「現実」に目覚める

とともに、そのなかで捨て去られてきたものに眼が開かれるのだ。それによって『古びたもの』に現われる革命的なエネルギー⁴⁷を放出するところに、シュルレアリスムの可能性がある⁴⁷。

このように芸術を変革し、「現実」を覆そうとする表現へ向けて想像が解放される可能性を、ベンヤミンは一方で、先に見たように技術と深く結びついた芸術のうちに探っていく。それと時を同じくして彼は、近代の「進歩」のなか、集団によって夢見られながら忘れ去られていったものたちの潜在力を、イメージによって構成される歴史のうちに呼び覚まそうとしてもしていた。この新たな歴史こそ、近代の「根源史^{ラジカル・ヒストリー}」である。それを描き出すべき『パサージュ論』は、第二次世界大戦におけるフランスの敗戦のために、草稿の束のままで残されるほかはなかった。

とはいえ、最終的に「歴史の概念について」のテーゼに結びつくことになる『パサージュ論』の方法をめぐる思考は、想像の解放をつうじて歴史を刷新する方向性を示している。ベンヤミンにとつて歴史の出発点にあるのは「想起^{アインゲデケン}」であるが、それはけっして恣意的に行なわれるものではない⁴⁸。「想起」とはむしろ、過去の一片——それは過去の「集団の

夢」の痕跡でもあらう——に行き当たたる瞬間に、自己の彼方にある過去に想像が開かれる出来事である。そこにあるのは、「想起のコペルニクスの転回」であるという。過ぎ去った出来事が、今まさに起きているかのように迫ってくるのだ⁴⁹。

こうして時系列に反して過去に遭遇する一瞬を掴むことに歴史が懸かっている。それは「進歩」の過程で捨て去られ、その「歴史」によって忘れ去られた記憶を瞬間的に読み取ることであり、そのなかから過ぎ去ったものの記憶のイメージが出現する。ベンヤミンは『パサージュ論』のための覚え書きの一つで、彼が考える「根源史」としての歴史の媒体となるイメージについて、「それは認識が可能になる今におけるイメージとも言うべき、解読されたイメージであり、そこにはあらゆる解読の根底にある危機的で危険な瞬間の最高段階が刻印されている」と述べている⁵⁰。

想起の瞬間を捉え、そこに到来する過去を読み取るとき、イメージにおいて「目覚め」が生じる。「追想と目覚めのあいだは最も緊密な親縁性がある」⁵¹。ここで目覚めるとは、一方では「進歩」を夢見る「集団の夢」から醒め、「進歩」を美化する「歴史」が支配し続けている現在に眼が開かれることであるが、他方で過ぎ去ったものが眼を開くことでもある。想

起をイメージとして掴むとき、神話としての「歴史」によって抑圧され続けてきた過去の記憶がそこに言葉として甦ってくる。この出来事は、前へ進もうとする現在の歴史的な過程を中断しながら、過去を新たに思い起こさせるだろう。

ベンヤミンは、このような「目覚め」からの歴史を、革命へ向けて構想していた。それはまず、時の支配者のための「歴史」を覆すことである。過去がイメージにおいてアクチュアリティを帯びるところには、その潜在力も兆している。

この進歩のイデオロギーを全面的に克服する歴史観においては、現実のさらなる稠密化（積分）ということが語られなければならない。それとともに（その時代には）過ぎ去っていたものすべてが、実際に存在していた当時より高度のアクチュアリティを獲得しうるのだ。過ぎ去ったものが高度のアクチュアリティを発現する姿を創り出すのがイメージであるが、それはこの過去のイメージと解され、そこにおいて過去は受け止められる。このように、過去の文脈が弁証法的に浸透し、現前することは、現在の行為の真価を試すものである。このことはつまり、かつてあったもの（そのもととあった姿がモードであ

るが)のうちにある爆薬を、点火されるようにしているのだ。そのようにかつてあったことへ接近するとは、従来のように歴史的ではなく、政治的な仕方、政治のカテゴリーの下でそこへ近づくことなのである⁵²。

ただし、彼にとって革命とは同時に救済であり、それは過ぎ去ったものすべてが甦るところに初めてありうる。この全面的な救済は、人間の手では不可能である。メシアだけが救済を成し遂げうる。しかし、過去が言葉のうちに呼び覚まされているところにはこの救済の可能性が開かれている。過ぎ去ったもののイメージは、同時に救済のイメージでもある。

このように考えるからこそ、ベンヤミンは、「歴史の概念について」のテーゼのための草案のなかで、「シウルレアリスム」に記した言葉をそのまま用いて、「メシア的世界とは、全面的で何ひとつ欠けるものがないアクチュアリテイの世界である」と述べているにちがいない⁵³。このアクチュアリテイをもたらししているのは、想像の解放であり、その経験を言葉にするところに起きる、過ぎ去ったものの「歴史」からの解放である。それが救済に通じていることをベンヤミンの言葉は示唆しているわけだが、この救済の希望は、もはや「われ

われ」を自称する生者のものではありません。

救済の希望はむしろ、神話としての「歴史」がもたらした過程によって蹂躪された死者のためにある。あるいは、その過程を貫く破局のなか、人外の域へ排除された者たちにこそ、その希望は捧げられるべきだろう。二度目の世界大戦を前に、イメージを媒体とする歴史へ向かったベンヤミンの思考は、こうした「歴史」によって抹殺されつつある者たちと結びつく可能性を、「人間」であることから解放された想像の働きのうちに切り開いている。このような彼の思考は、近代の「人間」の業が根底から問われている今、あらためてイメージを問う議論に導入されるのではないだろうか。

結びにかえて——ベンヤミンからのイメージ論のために

これまでイメージをめぐる学際的な議論のなかで、ベンヤミンのイメージの美学が立ち入って検討される場面は多くなかったかもしれない⁵⁴。だが、彼の「知覚の学」の展開を早い時期から辿るなら、そこにはイメージが立ち現われるという出来事に関する重要な問題提起が含まれていることが分か

るだろう。その議論は、イメージの出現の源にあるうごめきにまで遡る。その運動は意識の手前にある身体の脈動でもあるが、それに知覚が開かれる根源的な受容のなかで、個としての「人間」の統覚は震撼させられる。そこにある陶酔を、ベンヤミンは「虹」を書いた時期から重視していた。

シュルレアリスムとはまず、この陶酔を人為的に引き起こし、想像を解放する実験であるが、それを自己目的化することとはできない。『二方通行』の掉尾に置かれた「プラネタリウムへ」のなかで語られていたように、自然の出来事の脈動に開かれる陶酔のなか、近代的な「人間」であることを越えて、その他者との新たな、支配と被支配を越えた関係の可能性が想像のなかに兆している。しかし、その予兆も名づけられなければ、それとして表象されることはない。解放の陶酔からのイメージの出現はそれ自体、批評的な覚醒である。そのなかから何かを語り出すイメージが立ち現われる。

ベンヤミンの美学は、そのようなイメージを構成する目覚めの契機にも触れている。それは、イメージが物質的な厚みを持つその媒体において、影を伴って出現するという出来事である。イメージのなかに染みや裂け目を残すこの出来事自体は、何も表現しない。その強度はさらに、イメージを記号

に還元していく連想——テクノロジーに媒介された知覚においてそれが「ショック」に対する自動的な反応であることも、彼は見据えていた——を中断する。この「中間休止^{ツェスパー}」の地点から現象を名づけるところに、感性を触発する強度を発揮するイメージが、唯一無二のものとして構成されるのだ。

ベンヤミンが第一次世界大戦の頃から、コルマールで見たグリューネヴァルトの祭壇画を想像しつつ繰り広げた芸術論としての美学は、芸術作品としての——あるいは作品における——イメージの出現を、言語との関係において掘り下げるものと言える。イメージは読み取る、ないしは読み解く働き——この現象の内実に入り込む批評的な反省——と不可分である。この働きが、彼が繰り返し引用するフーゴー・フォン・ホーフマンスタールの言葉に言われるように、「まったく書かれなかったものを読む」ものであるとき、特異な、芸術において作品を構成するようなイメージが現われる⁵⁵。

このとき、イメージそのものが語る。あるいは眼を開く。人間の身体、あるいはその集団の身体の行動も、この出来事でありうる。そして、ベンヤミンが早くから論じてきた詩や絵画ばかりでなく、機械的な技術によって産み出された映像なども、想像を新たに触発するイメージを出現させうる。そ

の可能性を、映画の技術的な制作と受容の批判的な検討によって探る彼の美学の展開が、知覚の歴史的な変容を踏まえたものであることは、あらためて確認しておきたい。その議論は、テクノロジーが知覚を変えていくなかで、想像がイメージのなかに解き放たれる可能性を探るものと言えよう。

しかしながら、ベンヤミンがこのような思考を繰り広げていた頃、彼の「知覚の学」の先を行くかたちで、人間は技術的な仕組みにますます深く組み込まれていた。まさにそのことが、第二次世界大戦に至る破局の連続をもたらしっていた。世界大戦とファシズムの時代にベンヤミンの思考は、これらとテクノロジーの関係を問いながら、イメージという出来事が技術的に媒介される道筋を模索していたのだ。未曾有の破壊が続き、瓦礫が積み重なっていくのを見据えながら。ここでは、「歴史の天使」の姿とも重ねられる思考がイメージを革命と救済の場としても捉えようとしていた点にも着目した。

「目覚め」としての想起からのイメージは、現在「歴史」とされている物語が忘れ去った出来事をその名で呼び出し、その神話の支配を覆そうとする。そして、破局の連続として見通された歴史的な過程を中断するイメージのアクチュアリティは、死者を含め「人間」の支配によって蹂躪された者たちが

「歴史」から解き放たれる可能性を、今ここに閃かせる。歴史的な視座の下、想像の解放を絶えず志向し、救済へ向けて展開するベンヤミンのイメージ論は、歴史的な現在においてイメージを多角的に考察する理論的な営為そのもののへの批評的な反省を喚起するものと言えよう。

ベンヤミンは、青年運動に関わっていた頃から一貫して、イメージをその媒体から——すなわちその自己再帰的な出現から——革命へ向けて問い続けた。彼にとって革命とは、特定の性を負う個に分け隔てられた「人間」の体制を、それを貫く支配と被支配の関係もろとも転覆するものであるが、その鍵を握るのがイメージだった。イメージがその源から変容し、それぞれ異なった者を解放しつつ結びつける出来事——そこに「芸術の政治化」がある——なしに革命はありえない。このように考える彼の美学は、イメージの政治的でもある力に関しても問いを投げかけている。

それ自体一つのイメージである「歴史の天使」が見ていたように、「進歩」の名の下で破局を積み重ねてきた近代の「人間」の支配体制は、今や命あるものの生存の基盤をも破壊している。「天使」を含め、「非人間」のイメージに思考を凝縮させながら繰り広げられるベンヤミンの美学は、近代

の「人間」であることから解き放たれながらイメージを生きる可能性を閃かせているにちがいない。その問いかけに応え、テクノロジーがさらに深く浸透した表象の作用が新たな分断と差別を生んでいる現在を見通しつつ、イメージという出来事を革命と救済へ向けて問うことが求められている。

註

1 谷川雁『原点が存在する』（一九五八年弘文堂刊初版の校訂版）月曜社、二〇二二年、四〇頁。

2 Walter Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit« Dritte Fassung, in: *Werke und Nachlaß: Kritische Gesamtausgabe* (WuN) Bd. 16: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit*, Berlin: Suhrkamp, 2012, S. 138. 日本語訳は、ヴァルター・ベンヤミン「技術的複製可能性の時代の芸術作品」第二稿（批判版全集では第三稿）、山口裕之編訳『ベンヤミンメディア・芸術論集』河出書房新社、二〇二二年、二五八頁。

3 Ibid., S. 101f. 前掲訳書、二二〇頁以下。

4 知覚の歴史的な変化へのベンヤミンの論及としては、「技術的複製可能性の時代の芸術作品」とともに、その改稿と並行して執筆が進められた一連のボードレール論も重要である。とくに一九三九年に書かれた「ボードレールにおけるいくつかのモチーフについて」では、知覚が「ショック体験」へ断片化したことが、「アウラの衰退」と結びつけられている。Idem, »Über einige Motive bei Baudelaire«, in: *Gesammelte Schriften* (GS) Bd. I, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, S. 615ff. 日本語訳は、W・ベンヤミン「ボードレールにおけるいくつかのモチーフについて」、山口裕之編訳『ベンヤミン・アンソロジー』河出書房新社、二〇二二年、二二八頁以下。

5 Ibid., S. 608f. 前掲訳書、二〇八頁以下。

6 この点に見通しを与えるものとして、以下を参照。飯田道子『ナチスと映画——ヒトラーとナチスはどうか描かれてきたか』中央公論新社、

二〇〇八年。

- 7 W. Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit«, S. 131, 前掲『メディア・芸術論集』、二五一頁。

8 こうした映画の力をベンヤミンが早くから重視していたことは、セルゲイ・エイゼンシュテインの映画『戦艦ポチョムキン』についての批判的な論評を駁する目的で一九二七年に書かれた「オスカル・A・H・シュニッツへの応答」からうかがえる。Idem, »Erwiderung an Oscar A. H. Schmitz«, in: GS Bd. II, 1977, S. 752. 日本語訳は「前掲『メディア・芸術論集』」二八頁。映画による想像の爆発的な解放に触れた「技術的複製可能性の芸術作品」の一節に、ベンヤミンはこの「応答」を引用している。その経緯を含め、ベンヤミンの映画論については、以下の論考を参照。そこでは、歴史哲学とも関連する彼のモンタージュ論と、その背景にある当時の映画の特徴なども論じられている。山口裕之「現代メディア哲学——複製技術論からヴァーチャル・リアリティへ」講談社、二〇二二年。

- 9 この点を、ベンヤミンの「神経刺激」の概念を焦点に掘り下げた論考として、以下を参照: Miriam Brau Hansen, *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, Berkeley: University of California Press, 2012, pp. 132-162. 日本語訳は「ミリアム・ブラトゥ・ハンセン」『映画の経験——クラカウアー、ベンヤミン、アドルノ』竹峰義和、滝浪佑紀訳、法政大学出版局、二〇一七年、二七二頁以下。

- 10 「技術的複製可能性の時代の芸術作品」の第三稿に言われる「第二の技術」の遊戯的性格が映画において先取りされ、集団の身体を形成す

るとするベンヤミンの映画論の潜在力に触れたものとして、以下の拙論を参照。「媒介する技術への転換——ベンヤミンの映画論における技術への問いを手がかりに」松永澄夫他編「ひととおもい」第四号、東信堂、二〇二二年、一五八頁以下。

- 11 「技術的複製可能性の時代の芸術作品」はこの意味での芸術についてのテーゼであろうとしている。W. Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit«, S. 97, 前掲『メディア・芸術論集』、二二四頁。

- 12 Ibid., S. 141, 前掲訳書、二六一頁。

- 13 Idem, »Der Surrealismus: Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz«, in: GS Bd. II, S. 308. 日本語訳は「W・ベンヤミン」『シュルレアリスム——ヨーロッパ知識人層の最後のスナップショット』、前掲訳書、五八頁。

- 14 Ibid., S. 309, 前掲訳書、五九頁。

- 15 Idem, »Der Regenbogen: Gespräch über Phantasie«, in: GS Bd. VII, 1989, S. 19f. 日本語訳は「虹——ファンタジーについての対話」浅井健二郎編訳「ベンヤミン・コレクション——〈私〉記から超〈私〉記」筑摩書房、二〇一四年、二六二頁。

- 16 Ibid., S. 24, 前掲訳書、二七二頁。対話篇「虹」とその周辺の「ファンタジー」をめぐる断章の読解に関しては、「虹」の英語訳も掲載されている以下の論考に負うところが多い。Peter Fenves, *The Messianic Reduction: Walter Benjamin and the Shape of Time*, Stanford: Stanford University Press, 2011, esp. pp. 79-102. ベンヤミンの思考が一貫して「子ども」であること、あるいはその視点から世界を見つめ直すことを重

視し続けた点を、『一九〇〇年頃のベルリンの幼年時代』の改稿過程を焦点に跡づけた論考として、以下を参照。田邊恵子『一冊の、ささやかな本——ヴァルター・ベンヤミン——一九〇〇年ごろのベルリンの幼年時代』研究『みすず書房、二〇一三年。

- 17 大人が振り回す「経験」の語を「仮面」と批判する言説に示されるような青年運動期のベンヤミンの思考を貫く妥協なき純化を跡づけ、それが当時師と仰いでいた教育思想家グスタフ・ヴィネケンとの決裂の遠因にもなったことを指摘する論考として、以下を参照。小林哲也『ベンヤミンにおける「純化」の思考——「アンファンク」から「カル・クラウス」まで』水声社、二〇一五年。

- 18 W. Benjamin, »Aphorismen zum Thema Phantasie und Farbe«, in: GS Bd. VI, 1985, S. 109.

- 19 Idem, »Die Farbe vom Kinde her betrachtet«, *ibid.*, S. 110.

- 20 Idem, »Der Regenbogen«, S. 24, 前掲『コレクション』、二七二頁。

- 21 *Ibid.*, S. 25, 前掲訳書、二七六頁。

- 22 *Ibid.*, S. 26, 前掲訳書、二七七頁。

- 23 この点については、以下の論考を参照。マーティン・ジェイ「慰めは知らない——ベンヤミンと弔いの拒否」、『暴力の屈折——記憶と視覚の力学』谷徹、谷優訳、岩波書店、二〇〇四年、三頁以下。

- 24 W. Benjamin, »Der Regenbogen«, S. 24, 前掲訳書、二七二頁。この点については、総著作集編者による「虹」についての註記も参照。Anmerkungen der Herausgeber in: GS Bd. VII, S. 564.

- 25 Idem, »Sokrates«, in: GS Bd. II, S. 130, 日本語訳は、『ソクラテス』、浅井健二郎編訳『ベンヤミン・コレクション』——思考のスペクトル』

筑摩書房、二〇一〇年、九八頁以下。

- 26 ゲルシヨム・ショールームが伝えるところによれば、ベンヤミンは一九一三年の初夏にコルマルで『イゼンハイムの祭壇画』を目の当たりにして以来、その複製画を部屋に掲げていた。Gershom Scholem, *Walter Benjamin — die Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975, S. 51. 日本語訳は、『ゲルシヨム・ショールーム』『わが友ベンヤミン』野村修訳、晶文社、一九七八年、五一頁。ショールームによると、ベンヤミンはその「表現なき」力に圧倒されていた。彼は、バーゼルの美術館で見たグリューネヴァルトの別の磔刑図の「表現なき」現われも語っている。W. Benjamin, *Brief an Franz Sachs*, Freiburg im Breisgau, 11. 7. 1913, in: *Gesammelte Briefe* Bd. I: 1910–1918, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995, S. 143. ハインレートの親交の始まりの時期を含め、以下の年代記的評伝も参照。Willem van Reijen und Herman van Doorn, *Aufenthalte und Passagen: Leben und Werk Walter Benjamins*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001, S. 28f.

- 27 この点を、ベンヤミン自身が学んだ新カント派の哲学との対決という局面を焦点に論じたものとして、先に挙げたピーター・フェンヴェスの論考以前には、以下のものがある。Astrid Deuber-Mankowsky, *Der frühe Benjamin und Hermann Cohen: Jüdische Werte, kritische Philosophie, vorgängige Erfahrung*, Berlin: Vorwerk 8, 2000. 表題が示すとおり、ベンヤミンではユタヤ性と経験の概念をめぐるヘルマン・コーエンの哲学との対峙が焦点になっているが、その文脈を越えた思考の政治的な位置と、その言説としての展開の意味などは、以下の論考で詳しく論じられている。Johannes Seizinger, *Revolte, Eros und Sprache: Walter Benjamins*

- 31 *Ibid.*, S. 607. 前掲訳書、一一六頁。
- 32 *Ibid.*, S. 606f. 前掲訳書、一一二頁以下。ベンヤミンは「ラファエロの絵画では「斑」と「構成」が調和的に言葉となっている——それは象徴として「徴」でもあらう——ことに触れる一方、同時代の抽象的な絵画の展開も念頭に、「今日の絵画」に言及している。前者において古典的な調和がそのまま言葉になっているのに対し、後者では主観的な「裁く言葉」が優勢になっていると述べている。
- 33 *Ibid.*, S. 607. 前掲訳書、一一六頁。
- 34 *Idem*, *Einbahnstraße*, in: *WuN* Bd. 8: *Einbahnstraße*, Frankfurt am Main, 2009, S. 13. 日本語訳は『この道「一方通行」細見和之訳、みずす書房、二〇一四年、一〇〇頁。
- 35 *Ibid.*, S. 67. 前掲訳書、一一三八頁。
- 36 「殿方用」の言葉の両義性を指摘したうえで、エロスないし性をめぐるベンヤミンの思考の展開を青年運動期から跡づけた論考として、以下を参照。Sjerd Weigel, *Enstelte Ähnlichkeit: Walter Benjamins theoretische Schreibweise*, Frankfurt am Main: Fischer, 1997, S. 147ff.
- 37 W. Benjamin, *Einbahnstraße*, S. 76. 前掲『この道、一方通行』、一六三頁。ベンヤミンが第一次世界大戦の終結に続く「反乱」として念頭に置いているのは、ベルリンを中心とするスバルタクスの蜂起であり、ミュンヘンでのレーテ革命である。彼は、前者を主導した一人であるローザ・ルクセンブルクの『獄中からの手紙』も、後者で重要な役割を果たしたグスタフ・ランダウアーの『社会主義への呼びかけ』も読んでいる。この点については、ベンヤミンの一九一七年頃からの読書リストを参照。 *Idem*, »Verzeichnis der gelesenen Schriften«, in: *GS* Bd. VII, S. 447.
- 38 *Idem*, *Einbahnstraße*, S. 76. 前掲訳書、同所。
- 39 *Loc. cit.* 前掲訳書、一六四頁。
- 40 *Idem*, »Der Surrealismus«, S. 307. 『メディア・芸術論集』、五四頁。
- 41 *Ibid.*, S. 308. 前掲訳書、五六頁。
- 42 *Ibid.*, S. 297. 前掲訳書、三七頁。
- 43 *Ibid.*, S. 307. 前掲訳書、五七頁。
- 44 後で歴史哲学との関連でも触れるように、ベンヤミンが語るイメージが「解説された」ものである点に着目しながらその「イメージの思考」を検討した論考として、以下を参照。S. Weigel, *Walter Benjamin: Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, Frankfurt am Main: Fischer, 2008.
- 45 ベンヤミンとブレヒトの関係については、以下の論考を参照。Erdmut Wisla, *Benjamin und Brecht: Die Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- 46 W. Benjamin, »Der Surrealismus«, S. 309. 『メディア・芸術論集』、五八頁。
- 47 *Ibid.*, S. 299. 前掲訳書、四一頁。

48 ベンヤミンは、「歴史の概念について」のテーゼの草案の一つで、「想起」が「歴史の根本的規定」であると述べているが、この「想起」が恣意的でないことは、「史的唯物論」としては、危機の瞬間に歴史の主体に思いがけず現われてくるままに、過去のイメージをしかと留め置くことが重要である」とテーゼの一つで述べていることから明らかである。なお、このテーゼの最初の手稿（ハンナ・アーレント手稿）においては、「思いがけず現われてくる」という文言は、「非随意的に到来する」という言葉に上書きされている。Idem, *Entwürfe und Fassungen zu den Thesen »Über den Begriff der Geschichte«, in: WJN Bd. 19: Über den Begriff der Geschichte*, Berlin, 2010, S. 151, »Über den Begriff der Geschichte« Das Hannah-Arendt-Manuskript, *ibid.*, S. 18. 後者の日本語訳については、以下の拙著を参照。『断絶からの歴史——ベンヤミンの歴史哲学』月曜社、二〇二一年、二七三頁。

49 この点については、以下の『バサージュ論』のための覚え書きを参照。『歴史観のコペルニクスの転換とは、『かつてあったもの』を固定された点と見なし、現在とはそこに認識が達するように手探りして導くよう努めるものだとも見るものである。今やこの関係は反転され、かつてあったことは、弁証法的な急転が起き、目覚めた意識が突如として生じる場となるはずだ。歴史に対して政治が優位を占めるようになる。事實は、今まさに振りかかってくるものとなり、これを確保するのが想起の仕事である』。W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, in: GS Bd. V, 1983, S. 490f. 日本語訳は、W・ベンヤミン『バサージュ論第3巻』今村仁司他訳、岩波書店、二〇〇三年、五頁以下。

50 *Ibid.*, S. 578. 前掲訳書、一八六頁。

51 *Ibid.*, S. 491. 前掲訳書、七頁。

52 *Ibid.*, S. 495. 前掲訳書、一四頁以下。

53 Idem, *Entwürfe und Fassungen zu den Thesen »Über den Begriff der Geschichte«, S. 109.*

54 「現代の学際的なイメージ学の好景気のなかで、ベンヤミンは奇妙なまでに「不在である」」。S. Weigel, *Grammatologie der Bilder*, Berlin: Suhrkamp, 2015, S. 402. これは明らかに、「ゴットフリート・ベームの「形象は二つのところの景氣がいい」(三木順子訳「形象という問題」)、形象論研究会『形象』第一号、二〇一六年、一〇頁)という言葉を意識したものであるが、この論考のなかでジークリット・ヴァイゲルは、そのように述べたうえで、ベンヤミンのイメージ論とアビ・ヴァールブルクのそれとの親縁性などを検討している。

55 ベンヤミンは、ホフマンスタールの『痴人と死』のこの言葉を、一九三三年にイビサ島で書かれた「類似性についての理論」から「歴史の概念について」のテーゼの草案に至るまで、繰り返し引用している。

付記

本稿は、二〇二三年三月四日に西南学院大学学術研究所第一会議室で開催された第一七回形象論研究会のシンポジウム「ベンヤミンからのイメージ論」の導入報告として発表された原稿に、当日の議論にもとづく加筆と修正を施したものである。会場で、あるいはスクリーン越しに貴重なコメントや質問を寄せてくれた参加者に心より感謝申し上げます。